

Armands Šuriņš

Anwendungsmöglichkeiten und Rolle der Umgangsmusikgattungen in der Konzeption der unprogrammatischen symphonischen Musik

Um den Inhalt von Musik ausfindig zu machen, spielt ihre Gattungszugehörigkeit eine große Rolle. Dieses Gebiet ist in der Musikwissenschaft jedoch weniger erforscht als z. B. die Harmonie- oder Formenlehre. Von Interesse scheinen mir dabei insbesondere die Gattungen der Unterhaltungsmusik (Lieder, Tänze, Märsche) und verwandte Bereiche zu sein.

Die Existenz von Gattungen der Unterhaltungsmusik in der traditionell-akademischen Musik ist so vielfältig, dass es eigentlich unmöglich ist, eine umfassende, vollkommene, undiskutierbar-abgeschlossene Klassifikation der dramatischen Anwendung der verschiedenen Gattungen zu erstellen. In den klassisch-symphonischen Werken zu Ende des 18. Jahrhunderts, des 19. Jahrhunderts und einzelnen Kompositionen des 20. Jahrhunderts war es mir möglich, drei Hauptmöglichkeiten der dramaturgischen Anwendung der Gattung ausfindig zu machen. Selbstverständlich sollte man innerhalb dieser Auswahl von Werken nicht zu strenge Grenzen zwischen einzelnen Klassifikationstypen ziehen. Eigentlich dürfte man gar nicht über Klassifikationsmöglichkeiten reden, sondern nur über drei Modelle der Gattungsrealisierung, die ausgehend von der konkreten dramaturgischen Situation jedes Mal eine individuelle Deutung erhalten. In einzelnen Fällen können Gattungen miteinander korrespondieren oder von der einen in die andere übergehen.

Bevor wir diese drei Anwendungsmöglichkeiten der Gattungen näher betrachten, muss man bemerken, dass der Kreis der Werke, denen die Beispiele in diesem Artikel entnommen sind, absichtlich so gewählt ist, dass der Inhalt womöglich gerade durch die Gattungen selbst aufgeklärt wird, mit ihren typischen, sofort erkennbaren musikalisch-lexikalischen Eigenschaften.

Erstens: In der so genannten „reinen Instrumentalmusik“, die also ohne literarischen Text, Programm und szenische Handlung funktioniert, wird die potenzielle Möglichkeit der dublierenden Erklärung ausgeschlossen. Zweitens: Die Auswahl der sympho-

nischen Gattungen sichert größere Zielbewusstheit der dialektischen Entwicklung als z. B. die Kammermusik. Drittens: In zyklischen Werken eröffnen sich breitere Möglichkeiten, prozessuale Abläufe darzustellen, als in Miniaturen.

Die erste und einfachste Möglichkeit ist die Anwendung der Gattungen in direkter, primärer Deutung ihres Inhalts, ohne Ambivalenz oder andere spezifisch gedeutete Beteiligung der Gattung an der prozessualen Entwicklung der Dramaturgie. In diesem Fall ist die konsequente Unveränderlichkeit einer Gattungssituation in den Grenzen des ganzen Satzes des Zyklus oder wenigstens in den Grenzen eines Formabschnittes kennzeichnend. Die in solchem Sinn angewandte Gattung kann man entweder als einen Fall echter Gebrauchsmusik deuten (z. B. das Menuett im dritten Satz der *103. Symphonie* von Joseph Haydn) oder – durch künstlerisch anspruchsvollere Merkmale – als „hohe Kunst“ (z. B. der Walzer im dritten Satz der *5. Symphonie* von Pëtr Čajkovskij). Im konstruktiven Aspekt weist die erste Anwendungsmöglichkeit der Gattungen zwei Varianten auf:

a) die erste Variante: Der ganze Satz, der öfters eine gewisse Abweichung von der Hauptlinie der Gestalten und der Dramaturgie des Werkes bildet, enthält die Deutung eines Intermezzos, dem eine Unveränderlichkeit der Stimmung eigen ist, die semiotisch durch einen konsequent eingehaltenen Gattungsinhalt unterstrichen wird, also ohne jegliche Nebendeutung. Hier herrscht überwiegend das Einfachste der Gattungsanwendungsmittel – eine gewisse, so genannte Zitierung der Gebrauchsmusiksgattung. Eine solche Einstellung kann man z. B. in vielen Menuetten von Symphonien der Wiener Klassiker erkennen sowie in der ganzen Reihe langsamer Sätze (Adagios) und Scherzi in Symphonien der frühen Romantiker.

b) die zweite Variante der ersten Anwendungsmöglichkeit entsteht, wenn in einem dramaturgisch wenig intensiven Satz zwei oder mehrere Gattungen angewandt werden, sogar mit potenziell divergierendem Gattungsinhalt. Sehr wichtig ist hier jedoch die enge Verbundenheit jeder Gattung mit einem konkreten thematischen Material. Jedes musikalische Thema, sogar eine weitere symphonische Entwicklung gewinnend, behält eine konsequent und präzise sogar in den kleinsten Nuancen ausgedrückte

Gattungsfärbung im Laufe des ganzen Werkes oder Satzes. Auf solche Weise können sich die Merkmale der Gattungen nur auf den Grenzen der Formabschnitte verändern. Dabei gestaltet sich die Musikform sehr übersichtlich – oft traditionell, mit unveränderten Reprise, unveränderten Refrains, ohne das Gewebe der Musik thematisch zu zerreißen, ohne Reminiszenzen und kontrapunktische Themenverbindungen. Das Erscheinen eines neuen Themas, also gleichzeitig auch einer neuen Gattung ist immer deutlich vorbereitet. Seine Entwicklung – im strukturellen Sinn – ist sehr klar begrenzt und abgeschlossen. Auch in den Fällen, in denen die Form der Musik freier angewandt wird, herrscht in den Strukturen Regelmäßigkeit, Regularität der Wiederholungen und Klarheit der Grenzen der Formabschnitte. Reihenfolglich durchgehende Entwicklung, also dramaturgische Prozessualität gibt es hier entweder überhaupt nicht, oder sie äußert sich konsequent in den Beziehungen unterschiedlicher Themen. Das Gattungsgebiet selbst spiegelt dagegen den prozessualen Gang der Inhaltsdarlegung nicht wider; es entschlüsselt keine Reihenfolge des Ablaufs, weil die Gattungsveränderung sich konsequent aus Themenveränderungen ergibt, sich dem Themenwechsel unterordnet.

Deswegen beschränkt sich in der zweiten Variante der ersten Möglichkeit der Kreis der Anwendungsprinzipien: Gebrauchsmusikgattungen und Gattungsentwicklung „verhärten“ sich gleichsam, auch mit nicht besonders radikaler Hintereinanderstellung der Gattungen. Der Gattungsinhalt bildet auch hier keine semiotisch begründete Doppeldeutigkeit; jede Gattung hebt nur das entsprechende Thema hervor. Wenn man die Musik mit der Literatur vergleicht, kann man das musikalische Thema in diesem Fall manchmal als einen „Charakter“ im Drama auffassen; die Gattung selbst bekommt jedoch keine Deutung eines „Charakters“. Die zweite Variante der ersten Möglichkeit erscheint anschaulich in den Scherzo-Sätzen von Johannes Brahms' 4., Anton Bruckners 3., Pëtr Čajkovskijs 4. oder Gustav Mahlers 1. *Symphonie*. Betrachten wir die Symphonie als ein zyklisches Werk, so ist eine große Zahl der zweiten Variante in den Scherzo-Sätzen merkwürdig. Wahrscheinlich entspricht der Wechsel kontrastierender Sphären – ohne ihre intensive Aufeinanderwirkung – am besten dem dramaturgischen Niveau des Scherzos als dem mittleren Satz des Zyklus.

In beiden Varianten der ersten Anwendungsmöglichkeit der Gattungen sind theoretisch auch die Äußerungen der Poly-Gattung möglich, jedoch unter zwei Bedingungen: Erstens müssen die Merkmale der Poly-Gattung (die „Poly-Genrigkeit“) nicht erst in der Entwicklung des musikalischen Themas erscheinen, sondern schon am Anfang des Satzes oder des Formabschnittes erfahrbar sein und im Laufe des ganzen Satzes oder Formabschnittes konstant bleiben. Auch die Proportionalität zwischen Sub-Gattungen (also kontrapunktisch vereinigten Gattungen) darf sich nicht wesentlich verändern. Zweitens dürfen die inhaltlichen Eigenschaften der Sub-Gattungen einander nicht widersprechen, um keine Doppeldeutigkeit hervorzurufen. Aus diesem Grund ist auch im gattungsgleichen Milieu (also ohne Poly-Gattung) die Übereinstimmung der Gattung mit intonativen und anderen musikalischen Ausdrucksmitteln von großer Bedeutung. Man kann also von der ersten Anwendungsmöglichkeit reden, wenn die Erfassung der Konzeption mit der traditionellen Harmonie-, Melodie- und Formenanalyse sowie der Konstatierung der Gattung genügt, ohne mehr die Gattungssphäre detailliert erforschen zu müssen.

Die zweite Anwendungsmöglichkeit der Gattungen äußert sich in der Wechselwirkung von inhaltlich-erfahrbar unterschiedlichen Gattungen und dem Nichtentsprechen einiger Elemente der Musiksprache des Inhalts der Gattung. Wenn eine solche Situation auch die Wahrnehmung der Bildlichkeit viel eingehender beeinflusst, so spielt sie bei der Offenbarung des Musikinhalts an und für sich keine ausschlaggebende Rolle. Auch im Rahmen der zweiten Möglichkeit sind zwei kompositionell unterschiedliche Varianten zu erkennen:

a) die erste Variante: Zwei oder mehrere Gattungen, wenn sie einmal oder wiederholt erscheinen, können selbst – unabhängig vom thematischen Material – eine bedingte Rolle des „als ob“ einer handelnden Person in der Musikdramaturgie spielen. Dies wird durch eine lockerere Verbindung der Gattung mit dem konkreten thematischen Material gefördert und auch durch freiere Formbildung und äußerlich unwesentliche Veränderungen der Gattung oder des thematischen Materials in variierten Reprisen oder Refrains. In der Musik stößt man häufig auf intensive innere Entwicklung (der Satz hat keine Intermezzo-Rolle im Zyklus); es ist

ein Prozess mit verschiedenen Wendungen. Deshalb ist es möglich, bei der semantischen Erfassung des Gattungsinhalts auch den semiotischen Sinn zu erkennen. Neben dem Zitieren und der Entwicklung der Gattung gewinnt die Gegenüberstellung der Gattungen eine größere Bedeutung; es kommen auch die Modulation, das Variieren und eine nicht zu radikale Transformation der Gattung vor.

Wesentlich ist aber, dass der Inhalt einer neuen Gattung durch die emotionsbedingte Färbung der vorher erklangenen Musik vorbereitet wird. Deshalb kommen die Veränderungen der Gattungen in der ersten Variante der zweiten Möglichkeit nicht unerwartet vor, sie bilden keine Gattungsellipsen und fördern keine intensive weitere Entwicklung. Obwohl auch die strukturelle Abgetrenntheit der nach der Gattung unterschiedenen Abschnitte schwächer als bei der zweiten Variante der ersten Möglichkeit ist, bleibt doch das Prinzip ihrer Vorbereitung und Abgeschlossenheit erhalten. Weder zeigen die Wendungen bei der Offenbarung der Idee, noch gestaltet das bedingte Sujet die Gattungenveränderungen an und für sich, sondern die Entwicklungsweise und die Abwechslung der musikalischen Themen. Die Gattungsfärbung des neuen Materials aber resümiert nur im Vordergrund und in Vergrößerung das, was der Zuhörer gemäß den Prinzipien der konstanten Musikauffassung schon nach der bisherigen Entwicklung des Musikstückes erwarten konnte. Ein gutes Beispiel dafür ist die Coda des Finales der 2. *Symphonie* von Arthur Honegger – das hymnenartige Lied ist die Bestätigung einer positiven Problemlösung in näherer Entfernung. Doch ist das Erscheinen einer neuen Gattung vorauszusehen; es ist überzeugend vorbereitet durch die allmählich wachsende Intensität der Finalentwicklung. Nach analogen kompositorischen Prinzipien ist auch der Schlusssatz der 6. *Symphonie* von Pëtr Čajkovskij gebaut. Das Erscheinen einer neuen Gattung – des Trauerchorals – in der Reprise ist als Zeichen, als Symbol der endgültigen tragischen Lösung aufzufassen, doch es ergibt sich gesetzmäßig aus dem Verlauf des ganzen Satzes, sogar der ganzen Symphonie.

b) die zweite Variante der zweiten Anwendungsmöglichkeit der Gattungen ist mit der inneren, synchron bestehenden Unterschiedlichkeit des Gattungsgebietes verbunden. Auch in der ers-

ten Variante der zweiten Anwendungsmöglichkeit und sogar in der ersten Anwendungsmöglichkeit war theoretisch die Polygattung möglich, doch sie muss inhaltlich übereinstimmen. Dagegen ist in diesem Fall die begriffliche Unverträglichkeit der Subgattungen oder die Nichtübereinstimmung wenigstens eines Musikelements mit dem Inhalt der Gattung wesentlich. Das ist ein für Gustav Mahler, Dmitrij Šostakovič und Arthur Honegger charakteristisches Prinzip beim Entstehen der Zweideutigkeit, indem der Widerspruch zwischen der äußeren Gestalt und dem inneren Wesen einer Erscheinung oder eines Prozesses betont wird (z.B. die Kluft zwischen dem Erwünschten und Vorhandenen). Spezifisch für diese Variante sind Anwendungsmittel wie Transformation der Gattung, Polyphonie der Gattungen und Synthese der Gattungen. Wenn auch gewöhnlich in solchen Fällen der dramaturgische Prozess in der Musik zu vernehmen ist, so ist er doch nicht unbedingt notwendig: Die Hauptmerkmale dieses Standpunktes sind gerade die innere Instabilität, Zerrissenheit, der verborgene Sinn (z.B. im Finale der *5. Symphonie* von Pëtr Čajkovskij). Ziemlich oft ist dieses Merkmal mit der aktiven Äußerung der Einstellung des Autors verbunden, mit dem Kommentar, dessen Intensität einerseits durch einzelne kurze Repliken charakteristisch ist (z.B. Einführung von Fanfarenmotiven im lyrischen, liedartigen Nebenthema im Finale der *9. Symphonie* von Antonín Dvořák oder im nocturnhaften zweiten Satz der *7. Symphonie* von Gustav Mahler). Andererseits ist eine ausführliche Gedankenäußerung in weiten Abschnitten zu vermerken. Letzteres ist im dritten Satz der *1. Symphonie* von Gustav Mahler zu beobachten. Die Grundgattung – der Trauermarsch im übertragenen Sinn verwendet – wird als Beweis aus dem Gegensatz eingesetzt, indem durch die Nichtübereinstimmung aller Ausdrucksmittel mit der Gattung die Zweideutigkeit betont wird.

Im Ganzen bilden die beiden Varianten der zweiten Anwendungsmöglichkeit einen kompositorischen Gegensatz. Die erste kann auch – da sie im Allgemeinen die Prozesshaftigkeit widerspiegelt – weniger mit der detaillierten psychologischen Charakteristik der Situation verbunden sein. Die zweite legt ausführlich das Wesen der Situation dar, darunter auch die Ursachen der weiteren Prozesse, ist aber weniger mit einer dauerhaften Widerspiegelung der

folgerichtigen Vorgänge verbunden und erhält dabei gewöhnlich im Rahmen eines Zyklus keine bedeutenden Wendungen.

Die dritte und komplizierteste Anwendungsmöglichkeit der Gattungen entsteht, wenn das Gattungsgebiet, im Unterschied zu vorigen Möglichkeiten, selbst eine ausschlaggebende Rolle in der Offenbarung des Inhalts erhält und verschiedene Gattungsnuancen dem Zuhörer auf semantisch erklärende Weise die Konzeption des Werkes aufzufassen helfen. In diesem Fall ist eine freie, vielfältige, für den Zuhörer unvoraussagbare Wechselwirkung zwischen mehreren Gattungen sehr typisch. Dabei kommt eine sehr intensive Entwicklung im Rahmen einer Gattung zum Vorschein. Diese Prozesse spiegeln dauerhafte Beziehungen zwischen verallgemeinerten, abstrakten Begriffen (z.B. verschiedene philosophische Kategorien) wider. Das Gattungsgebiet beeinflusst den Aufbau der Musikform entsprechend den Prozessen zwischen diesen Begriffen. Deshalb sind für diese Anwendungsmöglichkeit manchmal sogar starke Abweichungen von traditioneller Musikform charakteristisch. In dieser Art werden die Grundsätze, die schon in den Symphonien von Ludwig van Beethovens ihren Anfang genommen haben und in den Werken von Romantikern ihre weitere Entwicklung gefunden haben, weiter entfaltet – die Musikform wird der prozesshaften Dramaturgie untergeordnet. Neben den frei behandelten klassischen Musikformen kann man hier Fälle kontrastierend zusammengesetzter Form oder von durchkomponierter Entwicklung ausgehender, ganz freier Form erwähnen. Auch in den traditionelleren Formen kann man oft die Unregelmäßigkeit der inneren Struktur erkennen, die in der Dramaturgie wurzelt: Irregularität der Strukturen, scharfe Gegenüberstellung, unerwartete Reminiszenzen, durch Wechselbeziehungen entstandene thematische Übergänge der Themen ohne Zäsuren.

Für die dritte Möglichkeit ist, im Unterschied zur ersten, kennzeichnend, dass die Gattung mit dem konkreten musikalischen Thema nicht verbunden ist. Hervorgehobene Gattungsnuancen erscheinen unvorbereitet und verschwinden strukturell unabgeschlossen. Oft tritt im Vordergrund auch eine komplizierte und mobile Anwendung von Poly-Gattungen auf. Auf der höheren Stufe der dritten Möglichkeit wirken alle Anwendungsprinzipien: die Gattungsvariation, die Gattungsmodulation, die Gegenüberstellung der Gattungen, die Gattungssynthese. Besonders kenn-

zeichnend für diese Möglichkeit ist die große Rolle der Gattungsellipsen. Bemerkenswert ist auch die Gattungspolyphonie, in der die Sub-Gattungen aufeinander intensiv einwirken und auf solche Weise oft die dramaturgischen Prozesse deuten. Man kann sogar die Synchronität verschiedener Eigenschaften bemerken.

Ein gutes Beispiel dafür ist der erste Satz der *3. Symphonie* von Gustav Mahler. Die Entwicklung dieses Satzes besteht in der Abwechslung aus zwei Materialien – zwei Märsche (der optimistische und der Trauermarsch). Der verborgene Sinn dieses Satzes kommt durch die Umstellung der Proportionen dieser Gattungen zum Vorschein: Der optimistische Marsch bezeugt (wie in der *4. Symphonie* von Pëtr Čajkovskij) den Entschluss des Helden, sich nicht in die subjektive Sphäre einzuschließen, sondern in die objektive Realität zu begeben.

Um die dritte Möglichkeit von der zweiten besser unterscheiden zu können, ist der Sinn der Gattungsanwendung sehr wichtig. Als Gegensatz zur statischen Ambivalenz der zweiten Variante der zweiten Möglichkeit steht die dritte Möglichkeit der Ambivalenz: Sie ist meist prozesshaft. Im Unterschied zur resultativen Prozessualität der ersten Variante der zweiten Möglichkeit ist hier im prozesshaften Ablauf die Kausalität stärker betont. Ebenso gibt es auch wichtige Unterschiede in der Richtung der Prozessualität. In der ersten Variante der zweiten Möglichkeit ist es immer möglich, im Verlauf des Werks zu einem emotionsbedingten Ausgangspunkt buchstäblich zurückzukehren oder ohne Veränderungen die mehrmalige Abwechslung irgendwelcher Inhaltssphären zu wiederholen. Im Unterschied zum schon erwähnten erfährt man in der dritten Anwendungsmöglichkeit eher die Progressivität des Ablaufs und die Unwiederholbarkeit der Situationen. In der Anordnung gattungsklar ausgesprochener und weniger klarer Formabschnitte gibt es auch einen wichtigen Unterschied. In der ersten Variante der zweiten Möglichkeit hat die Musik in ihren dramaturgischen Wendungen häufig eine neutrale Gattungsfärbung; das musikalische Thema ist der symphonischen Durchführung untergeordnet, aber konkrete Gattungsnuancen erscheinen erst nach der Wendung, in den resümierenden Takten. Dagegen gehören zur Spezifik der dritten Möglichkeit die dramaturgischen Wendungen auf den Grenzen der gattungsklaren Formabschnitte oder Fakturschichten.

Auf diese Weise sind in der dritten Möglichkeit die Gattungen als handelnde Personen im Drama aufzufassen, jede Gattung als ein Charakter, dessen Erscheinung wichtige Wendungen im Laufe der Erklärung der Idee bilden kann. Jede Gattung kann man als ein semiotisches Zeichen, manchmal sogar als ein Symbol auffassen – besonders in Beziehung auf Umgangsgattungen, die in einem historisch spezifischen Zeitabschnitt auftreten (z. B. Sarabande, Menuett, Ländler) oder in Beziehung auf Gattungen, die ihres Inhalts wegen zeitlos zu sein scheinen (z. B. Choral, Glockengeläut). Gerade auf diese Art ist es möglich, ohne Hilfe eines literarischen oder anders gestalteten Programms solche komplizierten Verläufe in der Instrumentalmusik wiederzugeben, wie z. B. theatroliert gedeutete prozessuale Konfrontation zwischen verschiedenen Sphären oder allmähliche Transformation eines Begriffes in seinen Gegensatz.

Wegen seiner Entsprechung der zeitgemäßen Denkart ist die große Zahl der Anwendungen der dritten Möglichkeit gerade um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert gesetzmäßig und als besonders intensive Entwicklung in der Musik des 20. Jahrhunderts zu vermerken. Als allgemein bekannte Beispiele kann man hier auch das Finale der 2. *Symphonie* von Gustav Mahler oder den ersten Satz der 7. *Symphonie* von Dmitrij Šostakovič nennen.

Wenn wir die drei Anwendungsmöglichkeiten der Gattungen in der akademisch gedeuteten professionellen Musik vergleichen, kann man ihre Spezifik und Rolle in der Aufdeckung des Inhaltes kurz resümieren:

- die 1. Variante der 1. Möglichkeit ist mit der Unveränderlichkeit des Inhaltes eng verbunden;
- die 2. Variante der 1. Möglichkeit eignet sich am besten, um die Gegenüberstellung widerzuspiegeln;
- mit der 1. Variante der 2. Möglichkeit kann man gut die Prozessualität in der Aufdeckung des Inhaltes zeigen;
- mit der 2. Variante der 2. Möglichkeit kann man überzeugend die Ambivalenz widerspiegeln;
- die 3. Möglichkeit ist mit ausschlaggebender, komplizierter Prozessualität eng verbunden und hilft dem Komponisten, in der unprogrammatischen, so genannten „reinen Instrumentalmusik“ eine theaterartige Konkretisierung des Inhaltes zu erreichen.